CONTRA LOS FRANCESES

Libelo

CONTRA LOS FRANCESES

Luis XIV, por Hyacinthe Rigaud (detalle)
París, Museo del Louvre

CONTRA LOS FRANCESES

SOBRE LA NEFASTA INFLUENCIA QUE LA CULTURA FRANCESA HA EJERCIDO EN LOS PAÍSES QUE LE SON VECINOS, Y ESPECIALMENTE EN ESPAÑA

"Su vanidad fue siempre mayor que su talento"

He venido poco a poco llegando a la certeza de que no ha sido una de las menores desgracias, entre las que a la cultura de Europa han podido afectar, el hecho de que un país tan poblado como Francia haya caído, desde un punto de vista geográfico, casi exactamente en su centro, ocupando además tan gran espacio. En épocas de malas o difíciles comunicaciones, y todas lo han sido hasta muy recientemente, ese país ha sido un obstáculo para que los centros creadores de cultura en el continente y sus islas próximas se comunicasen entre sí con fluidez, sin que tuviesen que pasar antes por el tamiz deformador que los franceses se han sentido obligados a introducir en todas las manifestaciones originales que en el campo de la cultura se han producido en cada uno de esos países que le son vecinos. No es que esa actitud francesa responda a sistema alguno o plan preconcebido. Se trata antes que nada de lo que podríamos calificar como una necesidad de carácter; y al mismo tiempo un recurso. Ante la falta de creatividad y originalidad propias, en los largos períodos de regresión o estancamiento —y el de Francia comenzó en el Renacimiento— nada más fácil y socorrido que poner de moda, pretendiendo hacer un descubrimiento, ideas o estilos que en cualquiera de sus países vecinos puedan surgir, vendiéndolo luego al mundo como si fuesen propios. La moda suele ser efímera, por eso es moda, pero antes de que pase, y si se sabe vender, algunos nombres, algunas obras, aunque sólo sea por el valor que van adquiriendo como significativos de una época, van

quedando, se van amontonando, y con esos materiales se escribe luego la historia. Una cosa es la literatura y otra es la historia de la literatura. Los franceses han conseguido que su historia de la literatura cuente y sea importante en Europa, a pesar de no tener verdaderamente una literatura propia en el gran sentido de la palabra. La literatura de España ha creado géneros como la picaresca, la poesía mística, el romancero, un teatro nacional; personajes como Lázaro, La Celestina, Don Quijote, Don Juan, Segismundo. Parecida enumeración podría hacerse contemplando las literaturas de Italia, de Alemania, de Inglaterra. Pero a los franceses ¿qué les queda después de casi seis siglos de literatura nacional? Muy poco. Ni el faetóntico consuelo que suele quedar a los que algo alto intentan, aún en su fracaso.

Uno no puede dejar de preguntarse qué hubiera sido de la cultura francesa si Francia, en vez de estar situada donde está, hubiera estado por ejemplo en Australia. Probablemente no habrían superado todavía aquella para ellos gloriosa edad media de los troveros y las canciones de gesta, lejanos tiempos en que desarrollaron talento y fuerza creadora sus regiones menos "*francesas*". Aunque fuera en Italia donde nació la literatura moderna, y no en Francia, cuya vena lírica había expirado ya cuando se produjo el milagro de Petrarca, del que los franceses, por cierto, poco aprendieron; poco pudieron aprender, dado su escaso talento lírico. Si los franceses hubieran emigrado a Australia en los comienzos del Renacimiento hoy contemplaríamos su cultura como algo exótico, lejano y ajeno sin duda, pero con cierto grado de originalidad, con cierto mérito. El caso es que los franceses se quedaron donde estaban y comenzaron, desde temprano, el comercio de las ideas y las modas, explotando con notoria avidez y habilidad lo que un economista llamaría su renta de situación, y que a ellos les hace creerse, tan pretenciosa como vanamente, el corazón del mundo.

Decía Unamuno que las ideas cobran su fuerza del comercio: que rigen el mundo del espíritu no los forjadores, sino los repartidores de ideas. Nadie les ha de negar a los franceses maestría en ese menester. Es más, suele ser el único que comúnmente se

les reconoce. El que carezcan de una sola creación auténticamente original y propia en el campo de las artes del espíritu, de la cultura, bien saben disimularlo; pero cada día es más difícil mantener esa ficción o engaño, de la que tan largamente han vivido y soñado.

No siempre los franceses fueron franceses. Hubo épocas en que al menos no lo parecían. Ya he señalado más arriba su nada despreciable edad media. Una catedral como la de Chartres no es fruto del azar. Pero con razón los franceses pronto consideraron su grande y propia arquitectura ojival como tudesca y bárbara, como gótica y extraña. No deja de ser gracioso por otra parte que su gran poema épico tenga como motivo una derrota, escrito además en latín. Tales rasgos de genio y de ingenio sólo pueden explicarse, a la vista de lo que luego ha venido a ser este pueblo, porque en aquellas lejanas épocas aún no se habían formado como nación, porque no eran lo que llamamos "*franceses*" todavía. Dice Menéndez Pelayo que "las canciones de gesta son hijas del espíritu germánico, y los poemas de la tabla redonda hijos del genio bretón: Francia sólo les prestó la lengua, olvidándolas después porque no tenían raíces en su propio espíritu gaulois, que, según Taine, es irremediablemente prosaico, exquisito (sic) más bien que grande, dotado más bien de gusto (sic) que de genio, sensual (más bien cochino, diría yo) pero sin grosería ni fuego, poco moral (demasiado, me parece a mí) pero sociable y dulce; poco reflexivo, pero capaz de asimilarse todas las ideas, sobre todo las más bajas, cuando se le exponen con amenidad y gracia. La epopeya de tal pueblo no es el Rolando, sino las fábulas y los cuentos de la Fontaine".

Y continúa diciendo Menéndez Pelayo: "Es la gente francesa inclinada de suyo a lo que algunos historiadores apellidan espíritu *clásico,* no ciertamente en el sentido de espíritu helénico, sino en el sentido de espíritu de orden intelectual, de disciplina literaria comprensible para todos, y que hace pasar como un nivel sobre todas las inteligencias, espíritu de educación uniforme, de pensamiento llano, de ideas y autoridades recibidas y aceptadas por todos, de claridad en el pensamiento y en la frase, de algo

que se respira en las escuelas, en los colegios, en las *clases,* de donde procede tal nombre".

Comedida y discreta descripción es ésta, pero aún nos podemos acercar un poco más a la esencia del espíritu francés citando unas líneas de Cejador. "El espíritu francés, como nota que se desprende en general y vaho que desde lejos atufa al más bellaco, es espíritu de ostentación, apariencia y superficialidad. La lengua francesa es la lengua de los bubetes, brevetes y etiquetas de mentirosas mercancías, el idioma de las cortes, de los cortesanos y la diplomacia. Es el espíritu de comiquería, que no llega a comedia ni a tragedia, es espíritu del *'Bel esprit', 'du chic', 'de la pose',* de todo lo teatral y aparente, del saber vender las cosas que no valen como si valiesen, de los juguetes parisienses, de la filosofía asequible a las damas, de la literatura seudoclásica. Nada puede ser más opuesto al espíritu mediterráneo, heleno, latino y español, que es individual, independiente, demócrata, ateniense, republicano, romano y guerrillero español. La moda, el buen tono, ha sido siempre rey de los franceses: es el chic, que ellos dicen".

Si este país que durante varios siglos se ha llamado España se hace nación con los Reyes Católicos, Francia se hizo nación con los borbones y pronto ese "espíritu francés" que define Cejador forma y conforma a esa nación, empapándola hasta los tuétanos. Ese espíritu se hace alma, esencia y carácter, y adquiere deslumbradora plenitud en el siglo XVII, el "grand siecle" de los luises absolutos. Es esa mezcla, en ese momento, la que proporciona su genio peculiar a lo francés: consecuente, ordenado, lógico, metódico, pragmático, enfático, académico, prosaico. Excelentes cualidades para andar por la vida arregladamente, pero inservibles totalmente para las altas realizaciones del espíritu. En ese sentido podemos afirmar que sus naturales representantes son escritores como Cornelio, Racine y Moliere, y no Stendhal o Proust; sus pintores David y Watteau y no Cezanne.

Son muchos los que no conceden a la cultura de Francia siquiera ese pequeño respiro que podrían proporcionarle los escritores o artistas que acabamos de considerar como en realidad no franceses. Ciertamente, cuando se rasca un poco, resulta que,

aunque hayan realizado su obra en Francia o en francés, acabamos por descubrir que los auténticos talentos siempre son suizos o belgas, países que han tenido la desgracia de no poseer una lengua propia o aún teniéndola, como la tienen los flamencos, han visto una parte de su país sometido a la garra estéril de ese lenguaje pastoso, pastelero y cursi. No se trata de cuestiones de nacionalidad ni de nacionalismo: lo francés es una manera de ser que caracteriza a casi todos los franceses, que incluso suelen tener algunos que no parece que la tienen. ¡No nos faltan hoy en España los afrancesados! Cuando Lessing quería insultar a sus compatriotas no encontraba mejor manera de ofenderles que decirles que eran peor que los franceses, más franceses que los propios franceses. A base de estos insultos pudo crearse el romanticismo en Alemania.

El desprecio a lo francés no es exclusivo de nadie: todos tenemos el mismo derecho y variados motivos. Pero quizás es Alemania el país que, entre los grandes del continente, más ha sufrido con los dichosos franceses. La cultura nacional de Alemania tuvo que hacerse violenta y abiertamente contra la francesa. Enseguida se dieron cuenta de cuál era el enemigo que les impedía alzar el vuelo y cuál era la fuente de la que debían mamar. El viaje de Goethe a Italia después de la obra de Lessing, no era una casualidad. Ya tenía su precedente en Durero. El camino hacia Italia, hacia el sur, lo tuvieron que hacer pasando por Suiza y Austria, evitando poner los pies en el suelo francés. Se lo aprendieron pronto y bien: lo prueban Bach, Beethoven, Mozart, Goethe, Wagner... Los alemanes fueron probablemente los primeros en darse cuenta que los franceses "no han producido ninguna gran creación, en el sentido excelso de la palabra, comparable a la de los demás pueblos civilizados", como apunta acertadamente Schlosser, a quien también se debe el juicio que encabeza este epígrafe. Cuando tienen que buscar luces inspiradoras los alemanes acuden a Shakespeare, a Calderón, a Italia, a Grecia. En ningún caso a Francia. Sólo tal vez como especie zoológica interesa lo francés en Alemania. Decía Schopenhauer que "igual que en Asia tienen tigres y en África monos, en Europa tenemos a los franceses".

De la nefasta influencia francesa se supo librar mejor que nadie Inglaterra. No en vano es una isla y su tradicional dominio del mar le sirvió, sobre todo, para que los tufos de Francia no pudiesen pasar el Canal de la Mancha. Como por otra parte en Inglaterra nadie sabía francés, se pudo escribir allí la que es tal vez, en extensión y calidad, mejor literatura del mundo. Pope, que fue de los raros y levemente afrancesados, llamaba a los franceses "pueblo servil nacido para el yugo". Inglaterra renunció muy pronto a conquistar algunas partes de Francia, cosa que les hubiese sido fácil, y también eso les salvó. Viajaban a Italia en barco.

No fueron por desgracia los Pirineos barrera infranqueable ni cordón sanitario tan eficaz para los españoles como lo fue el Canal para los ingleses. Por los estrechos valles pirenaicos, y especialmente por su lado oriental, se nos infiltró el virus de Francia. Dos olas de afrancesamiento hemos sufrido los españoles en nuestra historia. Contra la primera, la de los troveros y el mester de clerecía, introducida en España hábilmente con la disculpa del peregrinaje a Santiago, supimos defendernos muy bien. Ahí está el romancero, el Cantar de Mio Cid, Juan Ruiz, para demostrarlo. El camino de Santiago había sido como una quinta columna con la que los franceses habían querido introducir y vender su cultura entre nosotros. Con la respuesta literaria que se les dio en España se acabó el peregrinaje. Ahora los franceses van a Lourdes.

Apenas ha circulado en España un librito aparecido en París en 1617, subtitulado *Antipatía de españoles y franceses*. Refleja este ensayo, cuyo autor es un enigmático escritor aragonés, Carlos García, la animosidad rayana en el espanto que los españoles de la época sentían por sus coetáneos franceses. Carlos García vivió en Francia largo tiempo: una segunda edición bilingüe de su breve tratado apareció en Cambray en 1622 y fue posteriormente traducida, para deleite general, a varios idiomas europeos. Voy a copiar unos párrafos de este significativo ensayo, más expresivo y fresco, por el momento y buen estilo con que fue escrito, que cualquier comentario, invención o deducción, que nosotros podamos hacer sobre los sentimientos que inspiraban los franceses a un escritor español de aquellos años. Después de narrar su viaje hasta París y algunas de las peripecias y desgracias que le sucedieron en Francia, concluye:

"Pues aunque un francés convenga con un español en lo esencial, que es la racionalidad, disfrazó el Diablo esta naturaleza de tal suerte, contaminó y trocó tan maliciosamente sus accidentes, humor y condiciones, que ya un francés no parece hombre, en los ojos de un español, así como un español parece un diablo, en los ojos de un francés.

"Está ya tan naturalizado el odio de los franceses contra los españoles y el de estos contra los franceses, que en los niños colgados de los pechos de sus madres parece que se anticipa el instinto natural, para conocer un español de una legua, y dar gritos y voces tan desmesuradas en viéndole, como si alguna visión o fantasma se le representase delante.

"No hay español a quien la llaneza, alegría, afabilidad y buen humor de los franceses, no parezca bajeza, menosprecio, deshonra, poca autoridad y casi locura.

"Mil veces he tenido tentación de pedir a las parteras ¿de cuál suerte salen del vientre de su madre los Franceses? Porque según la contrariedad que veo entre ellos y los Españoles, tengo por imposible que nazcan todos de una mesma manera... Esta contrariedad es tanta que, para definir a un francés, no hay medio más propio y cabal, que decir que es un español al revés, pues allí acaba el español donde el francés comienza...

"Esta unidad específica que la Teología admite entre ellas (las almas) no deshace mi propósito: porque considerándola (al alma) ya dentro del cuerpo, no es indiferente, sino determinada a ser española o francesa.

"No hay león más animoso ni esforzado en la necesidad, que un español, ni liebre más cobarde que un francés, en faltándole la comida."

La segunda ola de afrancesamiento que nos ha tocado sufrir, y que de sutiles modos ha flotado constantemente desde entonces

hasta hoy sobre nuestra cultura, se nos coló arteramente de la mano de los borbones al comenzar el siglo XVIII. España venía sufriendo, con honra, eso sí, un período largo de estancamiento que se agudizó dramáticamente con la muerte de Calderón en 1680. El virus gálico, como todo lo maligno, ataca y se apodera de organismos debilitados y exhaustos, y pocos lo estaban tanto como el mundo literario español de finales del XVII. Con Calderón no podían, pero cuando él murió se creó un gran vacío que, antes de que se llenase con algún nuevo talento nacional, aunque no le hubiera sido necesario ser tan alto como Calderón, ocupó ávidamente la peste venida de Francia, que llevaba agazapada siglos esperando su oportunidad. Para quitárnoslos de encima fue necesaria una larguísima guerra, la llamada de la Independencia. Se les echó pero pronto volvieron, esta vez de la mano del absolutismo necio y borbónico, con la ayuda de los hijos de San Luis cuando fue necesario. Nada quedó claramente decidido y la lucha tuvo que continuar, de otra manera, todo el siglo, casi hasta nuestros días. En cierto modo es una batalla que no acabará nunca mientras los franceses estén donde están y sigan siendo como son y han sido.

En cualquier país de Europa, se puede comprobar que la aversión a la cultura francesa es directamente proporcional al grado de influencia que Francia se las ha arreglado para imponer en ese país. Por eso el odio exagerado y justificado de los alemanes, la indiferencia de los ingleses en todas las épocas, y de los españoles hasta el siglo XVIII. En el caso español podemos incluso llevar esta verdad a los casos particulares: mayor es el genio de un español cuanto mejor sabe resistir la influencia francesa. Y esto es cierto desde Juan Ruiz hasta Cernuda, pasando por Cervantes y Galdós. ¡Ay del país en que lo francés consigue convertirse en elegancia!

UN VIENTO DE ITALIA

NADIE como Menéndez Pelayo, cuya sensibilidad supera con mucho a su erudición, a pesar de lo que pueda aparentar y se nos suele decir, ha sabido columbrar y describir ese mágico momento en que penetra en España, de un modo nuevo y rotundo, la influencia de Italia. Recuerde, imagine quien no pueda recordarlo, el paseo de Boscán y el Navaggiero por los jardines de la Alhambra recién conquistada por los Reyes Católicos. En aquella conversación nació la poesía moderna en España: el endecasílabo, el soneto, el itálico modo. Se abre en la literatura española una época de esplendor no comparable al de ningún otro país europeo de la época, una edad de oro que sólo se cerraría dos siglos más tarde con la muerte de Calderón. No pudo mejor semilla caer en mejor suelo. España poseía ya una gran cultura propia, pero los aires de Italia le dieron el vuelo que necesitaba para, en algunas disciplinas, alzarse a la altura incomparable de la propia Italia, madre y maestra de la cultura europea. El soplo italiano dio a los poetas, pintores y arquitectos españoles la amplitud, los fundamentos, la capacidad y profundidad que su talento demandaba para convertirlos en creadores de talla universal. Nunca la cultura española ha vuelto a estar en contacto fecundo con ninguna otra cultura del continente. Nunca probablemente un país ejerció sobre otro mejores ni más fecundas influencias. Una conversación, un paseo por la Alhambra, entre dos románticos tempranos.

Fue tal la pasión que los españoles comenzaron a sentir por Italia que decidieron conquistarla. No para destruir su cultura, sino para imbuirse y mamar de ella. Se convirtió en una misma cosa guerrear y hacer sonetos. Los poetas morían en la guerra con la misma naturalidad y resignación con que siglos más tarde morirían de tuberculosis. No se había inventado mejor modo para ir a Italia, los que carecían de fortuna o relaciones, que enrolarse para hacer la guerra; era casi lo único que se hacía entonces. Para los jóvenes artistas y poetas ibéricos constituía una especie

de Grand Tour a la española, mucho antes de que lo inventasen, como viaje de fin de carrera y ampliación de estudios, las universidades aristocráticas inglesas.

Tenían otra ventaja las guerras de Italia; se combatía a los franceses. Los reyes de Francia nunca se atrevieron a luchar solos: se las ingeniaban para aliarse, unas veces con Milán, otras con Ferrara, en su lucha contra las otras repúblicas italianas y contra los españoles. Se aliaron incluso con los españoles para poder repartirse Nápoles, pero duró poco el acuerdo y les echaron. Sorprende, desde la perspectiva que nos proporciona este llamado siglo XX, su obstinación por conquistar aunque sólo fuese una pequeña república italiana: asombra esa tenacidad que sólo les proporcionó derrotas. Era interés común de italianos y españoles verse libres de franceses, y lo consiguieron. Los papas temían el excesivo poder de Carlos V, pero pactaron con él para no tener que soportar a los franceses. Cuando finalmente los expulsaron, Carlos V dejó gran libertad a los príncipes italianos, y les puso una sola condición: que fueran antifranceses. Ya lo eran, y gustosos lo fueron más. A los franceses no les interesó nunca Petrarca, y no iban a Italia para aprender a pintar: iban a robar cuadros. Al propio Francisco I le cogieron con las manos llenas. Al caer prisionero en Pavía encontraron en su poder varios manuscritos de Petrarca, que fueron respetados y devueltos por los españoles a sus propietarios legítimos, conservándose hoy en la Biblioteca de Parma. Las rapiñas napoleónicas respondían a esa larga, profunda y contenida pasión por el robo que parece dominar a los franceses y que ningún otro pueblo, en ninguna circunstancia, ha padecido con tal frenesí.

Siempre da la sensación de que les falta algo a los pintores españoles que no fueron a Italia: se quedan en pintores provincianos. Para pintar como Ribera, Zurbarán o Velázquez resultaba imprescindible haber estudiado y entendido "la gracia de Rafael, el aire de Guido". Algo parecido sucede con los poetas, con los prosistas, con los arquitectos. Cervantes —como Quevedo, Aldana, Garcilaso...—, "bebió a largos y saboreados sorbos la cultura de la madre Italia". La tendencia lírica italianizante importada

por Boscán y Garcilaso coexiste a lo largo del XVI con la tradicional castellana representada por San Juan, el Arcipreste, el romancero. De la fusión de ambas corrientes nace la gran poesía de ese siglo y del siguiente: Fray Luis, Herrera, Jáuregui, Arguijo, Argensola, Góngora, Quevedo, Lope.

Pero el estudio y admiración de los españoles por las cosas de Italia no era capricho ni flor de un día. El itálico modo no fue una moda: fue una pasión deslumbrante que, como el rayo paulino, iluminó el talento patrio y lo condujo por el camino de la sublime belleza, de la perfección, del refinamiento y la cultura. Dante, Petrarca y Boccaccio ya habían tenido lectores, admiradores y estudiosos en la península ibérica desde muy temprano. Micer Imperial y sus discípulos introdujeron en Sevilla, a finales del s. XIV, el estudio y el culto a la Divina Comedia, que pronto se extendió a la Corte Castellana. Enrique de Villena hizo la primera traducción de la Divina Comedia en 1427. Detrás de Dante entraron Petrarca y Boccaccio, y con ellos el Renacimiento y la antigüedad latina. Estudiar el petrarquismo en la poesía española sería como estudiar la historia completa de nuestra lírica: tan honda y tan larga es su influencia. Imitándole en su propia lengua o traduciendo sus sonetos aprendieron los poetas castellanos los nuevos metros. Los dramaturgos religiosos que, como Juan del Encina y Torres Naharro, pusieron los cimientos del drama nacional que Lope llevaría a su plenitud artística, también sintieron la llamada de Italia; incluso escribieron allí toda o gran parte de su obra.

En el campo puramente artístico fueron maestros venidos de Flandes y Alemania los que realizaron, en feliz amalgama con la tradición castiza, el arte de Castilla. En Cataluña y Valencia la relación con Italia fue siempre muy estrecha. De hecho, el humanismo italiano llegó a Cataluña antes que a ninguna otra parte de Europa. Bernat Metge fue el primer autor que alabó a Petrarca en España y en lengua romance: le tradujo al catalán en 1388. En el arte catalán fueron muy fuertes las influencias italianas, sobre todo las florentinas. El tercer componente del arte hispánico de ese período es de procedencia árabe. Son éstas cosas de sobra

sabidas: con apuntarlas sólo quiero recordar que nada debe ese período germinal del arte hispánico moderno a los franceses, que apenas influyeron en las tácticas militares, en la decoración y en las modas del vestir. Tampoco debían nada a Francia el arte gótico, ni el románico, nacido dos siglos antes que en Francia en el Ampurdán.

No puede uno dejar de preguntarse qué hacían los franceses, aparte de perder guerras, en ese período tan decisivo y creador en el que se estaba formando la moderna cultura europea. ¿Qué hicieron que pueda considerarse un aporte valioso y original a esa cultura? La respuesta es tan obvia que no merece contestarse. No habían aprendido todavía a aprovechar el poder creador de sus vecinos, no dominaban el arte plagiario, y a ellos por su cuenta nada se les ocurría. No era sólo que en España escribiesen los autores que arriba hemos citado: en Italia vivía Tasso, en Inglaterra Marlowe, Shakespeare, Donne, por citar unos pocos. ¿Y en Francia? Los poetas franceses de principios del siglo XVI, nos dice un historiador inglés, son conocidos como los Grands Rethoriques: su obra se caracteriza por el excesivo formalismo, por una ingenuidad verbal tortuosa y por la carencia de ningún sentimiento discernible. Ronsard apunta nada menos que a la conquista de todos los géneros clásicos, del épico al epigramático, desde la oda pindárica al soneto a lo Petrarca, y lo menos que puede decirse es que en ningún campo los resultados son ciertamente espectaculares. El hecho más significativo sobre el desarrollo de la épica en la Francia del Renacimiento es que no se desarrolló.

Los ingleses del XVI y principios del XVII conocían y admiraban la literatura española y buscaron en ella, como en la italiana, inspiración y asunto para sus propias creaciones. Kyd, Fletcher, Beaumont, Webster, Middleton, Massinger, Rowley, Shirley, Ben Jonson, tomaron de la comedia española personajes y argumentos. Ben Jonson llegó a escribir en buen castellano una escena de su *Alquimista*. En el prefacio a su edición de Shakespeare escribe Samuel Johnson: "La nación inglesa, en la época de Shakespeare, luchaba todavía por salir de la barbarie, y aquellos

que reunían educación y elegancia leían, con gran diligencia, a los poetas italianos y españoles". Esa ventaja de los españoles sobre los ingleses se debía en gran parte a que los primeros habían estado, desde los tiempos de Dante y Petrarca, en contacto directo con la cultura de Italia. Para los ingleses no era tan fácil como para los españoles acercarse a la cultura italiana: tenían por medio a Francia, un tapón insalvable hasta que los ingleses, dominando el mar, pudieron evitar ese incómodo obstáculo histórico y geográfico que constituye la existencia física, y no tan física, de Francia.

Lo raro es que siendo Inglaterra y España naciones distintas y de encontrados intereses en el campo político, sea el desarrollo de sus literaturas nacionales tan sorprendentemente parecido. La geografía y los intereses imperiales mantenían enfrentadas a estas dos naciones que sin embargo algo profundo tenían en común: un mismo temperamento para las artes que vamos a calificar, para entendernos, de liberal y romántico, en el sentido intemporal de estos términos. El conocimiento y la admiración de los ingleses por la literatura española de la época es cuando menos chocante, sobre todo teniendo en cuenta la completa ignorancia que tradicionalmente los españoles han tenido de la literatura inglesa. Los ingleses tardaron sólo tres años en publicar la primera traducción de Don Quijote. Quitando el tiempo que llevaría traducirlo y componerlo en imprenta, se puede decir que fueron casi ediciones simultáneas. La primera edición de Hamlet apareció en España a los dos siglos de haberse estrenado en Londres. Sólo para evitar tan irremediable anomalía hubiera merecido la pena que la Armada Invencible —no se sabe por qué se la sigue llamando Invencible— conquistara Inglaterra. Aunque hubiesen echado pronto de allí a los españoles, muy poco tiempo les habría bastado para conocer y admirar a Shakespeare, a quien le hubiésemos podido presentar a Lope, embarcado en la Armada y de su misma edad, y a Cervantes, con quien se habría llevado mejor: no debieron tener temperamentos muy distintos, y se murieron el mismo año, probable y desgraciadamente sin haber sabido nada uno del otro. Los españoles perdieron pues, algo más que su flota. Lo admirable

es que después del desastre de la Armada Invencible se puso aún más de moda en Inglaterra la comedia española, y lo estuvo hasta la Restauración de Carlos II.

UNA PESTE DE FRANCIA

El último tercio del s. XVII contempla, con horror, el ascenso de Francia a primera potencia europea. Fue en literatura la época de Milton y Calderón: en arte es el gran siglo del Barroco, de Bernini, Velázquez, Rembrandt, Rubens. Sin embargo, a finales de ese siglo París va a ir desplazando a Roma del epicentro del arte europeo. Nadie que posea un conocimiento elemental de la historia o una pizca de sensibilidad puede sostener hoy en día que los franceses aportasen en esa época nada verdaderamente valioso o innovador a la cultura europea. Fue más bien la determinación político-cultural del trío formado por Luis XIV, su ministro Colbert y el pintor Lebrun los que convierten a Francia en dictadora del arte europeo, para desgracia de éste. Sólo el romanticismo, un siglo más tarde, acabaría en parte con la hegemonía estéril de los franceses. No hace falta insistir en que fue el siglo de la dominación cultural francesa el más pobre de la cultura europea, especialmente en los países y en las disciplinas donde más tirano fue su dominio.

Luis XIV y Colbert llevaron sus principios de poder y unidad nacionales al terreno intelectual además de al político. El pensamiento, el arte, la literatura, igual que cualquier otra actividad cotidiana de los ciudadanos franceses, debían seguir el plan estatal. De dictar en las artes se encargó Lebrun. La fórmula es bien sencilla: razón, reglas y los mejores maestros. Con tal receta se pretendió hacer arte, pero no se pasó de hacer decoración, escenarios para que brillase la Corte y su Rey Sol.

Es indudable que la razón es de gran utilidad, si se sabe emplear, en todas las cosas de la vida. Y no digamos la utilidad que tiene para los filósofos, aunque no sea precisamente la filosofía cosa que se les haya dado bien a los franceses. Inglaterra y Alemania, por poner el primer ejemplo que se nos viene a la cabeza, y que presumen mucho menos que otros de usar "la razón", sí que nos han proporcionado los más altos pensadores y filósofos. Una cosa es usar la razón y otra ser razonable, que sí suelen serlo los franceses. Pero aplicar "la razón" tal como la entienden en Francia a la creación artística es una barbaridad. La razón es la muerte del arte. Y no sólo de la fe es enemiga la razón: también lo es de la verdad. En las grandes creaciones del espíritu no cabe la mentira. Don Quijote tiene que perder la razón para encontrar la verdad. Nadie, y menos que nadie los franceses, ha podido con la razón crear arte. ¿O acaso la usaron Cezanne y Proust?

En cuanto a las reglas, qué vamos a decir que no se haya dicho ya muchas veces. Indudablemente son útiles para la aritmética y para otras ciencias, sobre todo las llamadas aplicadas. Pero en arte no hay más reglas que las que uno se inventa para explotar a fondo su propio talento. Si no son eso, son trabas. ¿En qué consiste el hecho de crear algo nuevo si no es en romper moldes y reglas? Bonitas reglas además, las de los franceses. En pintura se reducían a la imitación jerárquicamente organizada de: en primer lugar "los antiguos", aunque era cosa difícil de determinar en qué consistía eso; en segundo lugar Rafael, y en tercer lugar Poussin. Lo de "los antiguos" se redujo en la práctica a llenar los cuadros de columnas griegas. A Rafael nunca consiguieron cogerle el aire.

La base de esta doctrina tan original es la proposición de que la pintura apela a la razón, y no a la vista ni a los sentidos. Se advertía expresamente a los pintores para que tuvieran mucho cuidado con los venecianos, por su colorido, y contra los flamencos y holandeses porque imitaban y copiaban la naturaleza "sin discriminar". No eran cosas tolerables para Lebrun, que había escrito un famoso tratado sobre la expresión de las pasiones, acompañándolo de dibujitos para que no hubiese dudas.

Para entender el alcance de la dictadura de Lebrun es necesario recordar que siendo el Estado la única entidad que podía hacer encargos a los artistas, no era posible de ninguna manera violar sus reglas. El que las ignoraba no conseguía encargos al

no existir un mercado, como existiría más tarde, el control económico sobre la actividad de los artistas era total. A quien más perjudicaba a fin de cuentas esa situación era a los propios ciudadanos franceses, que sólo escapándose a otros países, como hizo Lorena, podían ejercer con un mínimo de libertad su talento.

Boileau sentó la ley de una manera igual de rígida en el mundo literario, pero no disponía de un medio de control económico sobre los escritores como el que ejerció Lebrun sobre los artistas. Aunque sí podían obligar a Racine por ejemplo a escribir, por mandato real, una *Precis de Compagnes de Luis XIV*. Probablemente Racine estuviera encantado de hacerlo.

Las reglas literarias que se autoimpusieron los franceses, las famosas y terribles unidades, fueron sólo fruto de su ignorancia y de su dogmatismo. Atribuyeron a Aristóteles reglas y principios dramáticos que de ninguna manera había formulado. Lessing demostró cumplidamente que ninguna nación ignoraba tanto las reglas del drama antiguo como las ignoraban los franceses.

En cuanto a lo de "los mejores maestros" cabe preguntarse de dónde pensaban sacarlos, porque que se sepa no tenía Francia un solo artista que pudiera considerarse tal. Y cuando los traían de fuera los amargaban y los acababan echando, como sucedió con Bernini. Además, ¿qué maestro podría enseñar a nadie a pintar como Tiziano, a diseñar o esculpir como Bernini y Cortona?

Pero la peste de Francia recorre, a finales de ese siglo y desde entonces, Europa. Cuando Carlos II es restaurado en el trono de Inglaterra en 1660, después de varios años de exilio peregrino por las Cortes del Continente, vuelve a su país con el virus gálico metido en el cuerpo. A su padre, el primer Carlos, lo había retratado Van Dyck en uno de los retratos más soberbios del Barroco. A Carlos II restaurado lo retrata Peter Lelly, un buen pintor flamenco, pero a la manera francesa: botines de cortesana, las patitas al aire, sentado displicente en su trono, el brazo en una mesa donde está colocada la corona, la mano lela colgada como descuidadamente. Su madre era hija, hermana y tía de reyes de Francia. Sabemos los españoles por propia experiencia cómo los franceses

se las han arreglado para meter a sus parientes en las cortes y en los tronos de sus países vecinos. Lo que no pueden ganar con las armas lo ganan con la bragueta.

Carlos II hablaba y leía francés, conocía lo que literatura francesa podía llamarse en aquella época. En Inglaterra los teatros habían sido clausurados en 1642: volvieron a abrirse con el patronazgo del Duque de York y del propio Carlos. Aunque no es cierto que Shakespeare estuviera nunca olvidado o menospreciado en su propio país, sí es cierto que con el "Restoration Drama" entran por primera vez en Inglaterra las corrientes, los tufos de Francia, especialmente en lo que al drama se refiere, y que tales corrientes no pueden ser más contrarias a Shakespeare y al teatro isabelino. Hasta esos momentos, entre las extranjeras, era la literatura española, y en segundo lugar la italiana, la que más se conocía y admiraba en Inglaterra. Decía John Donne en una carta a un amigo que cuando estaba trabajando en su mesa y levantaba la vista hacia los estantes de su biblioteca le parecía por un momento estar en España, tantos eran los libros españoles que tenía. Milton, por otro lado, se formó en Italia y escribió maravillosos sonetos en italiano. Poco podían oponer los autores franceses —apenas Cornelio había empezado a escribir comedias— al influjo de la prosa de Cervantes y Mateo Alemán, a lo poesía de Fray Luis y Quevedo, al teatro de Tirso, Lope y Calderón.

Fue Dryden, a quien los ingleses consideran como el primero entre los poetas de segunda fila, expresión y portavoz del cambio a que aludimos. Carecía del talento y la grandeza de su coetáneo Milton. Aunque había empezado por hacer una elegía a Cromwell, se pasó a la causa monárquica cuando vio que por ahí soplaba el aire y pronto se convirtió en el corifeo de las nuevas tendencias. No vamos a entrar aquí en lo que valgan o no sus obras dramáticas, muchas de ellas basadas en dramas o temas españoles, algunas inspiradas en la comedia francesa; estas últimas las más endebles sin duda.

En su importante y muy influyente ensayo *On Dramatic Poesie*, uno de los primeros textos de crítica literaria publicados en Inglaterra, desarrolla Dryden una discusión entre varios per-

sonajes sobre los méritos del teatro greco-latino, inglés isabelino y francés. Sus referencias al drama español son siempre ambiguas o claramente depreciatorias. Critica frecuentemente a los españoles por no observar las reglas neoclásicas y alaba a los franceses por sus imitaciones y adaptaciones de la comedia española. Aconseja "no inventar nuevas normas dramáticas, como Lope de Vega, infructuosamente, ha hecho". Se refiere sin duda al *Arte Nuevo*... de Lope, que Samuel Johnson, escritor y crítico mucho más interesante e inteligente que Dryden, considera "el padre de la crítica inglesa". Para desgracia del drama inglés, el seudoclasicismo impuso sus leyes, viéndose así interrumpida la gran tradición del teatro nacional inglés nacido con Marlowe y Shakespeare. Realmente todo lo que Dryden reprocha a Lope es aplicable a Shakespeare, y viceversa. En su disertación, bastante ambigua por otro lado y sin los dogmatismos ridículos y propios de los tratadistas galos, la balanza se inclina claramente a favor de Cornelio. El mismo Dryden compuso varios dramas sujetándose al corsé de las famosas reglas.

Supongo que no era posible para un hombre del talento de Dryden librarse de las convenciones y modas de su tiempo. Es dada a muy pocos la capacidad y la oportunidad de abrir los grandes caminos del arte, de crear un género, de conformar con grandeza una época. Lope y Shakespeare pertenecen a esa clase de hombres. Dryden ni siquiera supo verlo. Aunque "había aprendido de los críticos españoles más que de los italianos, franceses y todos los demás juntos", como confesó en una carta a su amigo el filósofo Lord Bolingbroke. ¿Cómo iba ni siquiera a imaginar —los franceses no se han dado cuenta todavía— que como dice James Joyce, "Lope e Shakespeare sono responsabili, fino ad un certo punto, per il cinematografo"?

A mediados del s. XVIII, en 1743, en pleno dominio neoclásico, escribía el crítico James Ralph: "Éramos anteriormente —a la Restauración— muy aficionados al gusto español, y los dramas españoles, para decir la verdad, están muy cerca de nosotros. No debemos por tanto sorprendernos de que los críticos se quejen de irregularidad, que es excusada en algunos de los mejores escritores españoles, de la misma manera que excusamos a Shakespeare, es decir, alegando que los escritores vulgares están obligados por reglas, pero que los grandes ingenios están por encima de ellas". He aquí inocente y claramente expresada una de las claves por las que la mediocridad ha dominado siempre en la vida y creación artística de Francia. "Los escritores vulgares están obligados por reglas". Y también sin duda los pintores, los arquitectos, los músicos; siempre que sean vulgares. Las reglas son como sistemas ortopédicos, muletas que proporcionan cierta apariencia, oficio y artificio, a los escasos de talento, pero que a quienes lo tienen, si las siguen, perjudican gravemente.

Lamentable caso el de los franceses, que se han aplicado a sí mismos con tan terca rigidez sus estúpidas reglas que han conseguido crear una cultura mediocre cuando, evidentemente, no les faltaba inteligencia natural, ni dedicación, ni medios, para haber llegado a crear grandes y decisivas obras, al menos en algunos campos. A lo que sí se han aplicado es a vender a los demás sus defectos como si fueran virtudes. Al comercio de ideas ajenas, como bien decía Unamuno.

Algo debía estar malfuncionando en Europa para que los franceses, con tan poco mérito, consiguieran convertirse en centro artístico del continente. He buscado en diccionarios, historias, manuales, sin poder encontrar un solo escritor o artista francés que pueda justificar esta hegemonía. Con pocos años de diferencia desaparecen del panorama de las artes europeas los grandes creadores del Barroco (Milton, Calderón, Bernini, Rembrandt, Velázquez). Ese momento de crisis lo llena Francia con sus pobres y amanerados artistas, que nunca pasaron de ser decoradores pasteleros de la gran tarta versallesca. El único pintor con cierto mérito, Lorena, vivió y trabajó siempre en Roma; por Francia ni apareció.

Sí apareció para su desgracia en la Corte de Luis XIV Poussin, que fue llevado allí casi a la fuerza desde Roma, donde intentaba aprender de los grandes maestros. Pronto pudo volver, amargado y decepcionado a su patria de elección, para no volver jamás a Francia. No era desde luego Poussin un pintor de primera

fila, pero sí el mejor que tenía Francia. El petrificado y marmóreo seudoclasicismo de sus figuras, sus naturalezas sometidas a la geometría, obligando incluso a árboles y arbustos a aparentar formas y posturas arquitectónicas, esa pretenciosidad teatralera de cartón piedra que tienen siempre sus composiciones, denuncian en él su alma y su francesa idiosincrasia. Había pintado en 1630 un *Martirio de San Erasmo* para San Pedro, intentando competir con los maestros barrocos italianos. El fracaso fue tan estrepitoso que desde entonces se dedicó al pequeño formato y a la "imitación de los antiguos". No pintó paisaje que no tuviese por lo menos un par de columnas, generalmente corintias, que a eso y a pintar figuras escultóricas se reducía casi siempre "la imitación de los antiguos". Algo de vida sin embargo hay en algunas de sus composiciones: lo que se le pegó de su continuo contacto con la pintura italiana.

También Bernini fue llamado a París para hacer el trazado del Louvre y tuvo que volverse a Roma después de haber sufrido en su carne la envidia y la mediocridad reinantes en la Corte de Luis. Entre los varios proyectos de Bernini y los de Le Vau, Luis eligió los de este último. Nada más lógico dado quien tenía que hacer la elección. Fue también Le Vau, responsable de la construcción de Versalles. No hay quien hoy sostenga que semejante bombonería haya aportado nada que como arquitectura o pintura valga la pena, a pesar de que a esa obra dirigió sus esfuerzos durante muchos años la nación entera.

¿Y qué vamos a decir de los renombrados jardines que para Versalles diseñó Le Notre? "Somete este hombre la vegetación a la geometría y hace jardines con teodolito —nos dice Galdós—. A su mando inapelable los árboles ya no pueden nacer libremente donde la tierra, el agua y Dios quisieron que naciesen, y se ponen en filas, como soldados, o en círculos, como bailarines. Es preciso que todos sean de un tamaño y que las ramas crezcan por reguladas dosis. El hacha se encarga de convertir un bosque en alameda, y surgen, como por encanto, esos bellos escuadrones de tilos y esas compañías de olmos que parecen esperar el grito de un pino para marchar en orden de parada". El sueño

de los jardineros franceses es que las hojas de los árboles caigan directamente en las papeleras, hasta tal punto quieren civilizar y refinar a la naturaleza.

Calbert y Lebrun pretendieron en Versalles hacer una obra de arte. En realidad lo que necesitaba el Rey Sol, lo que acabó teniendo, era un escenario aparatoso para sus fiestas cortesanas y para deslumbrar a las visitas. Consiguieron hacer una decoración despampanante para asombro y deslumbre de bobos y horteras. Los muebles eran de plata maciza: ni que decir tiene que al primer apretón de la Hacienda los fundieron todos. Semejante desenfreno y mal gusto sólo podía acabar en el rococó y un poco más tarde en la guillotina.

En esos años esplendorosos se escribió la comedia francesa. La que tanto querían imitar Dryden y los afrancesados de Europa. Determinar hasta qué punto los franceses saquearon las literaturas inglesa y española para escribir la suya es tarea ingente, muy superior a la modesta que en estas páginas nos hemos impuesto. Pero señalaremos brevemente algunos hitos en ese saqueo.

Cornelio abrió el camino neoclasizando *Las Mocedades del Cid,* de Guillén de Castro, en 1636. *En esta vida todo es mentira...*, de Calderón, le sirvió para componer su Heraclio. Cornelio había comenzado su carrera de dramaturgo con *Melite* (1629), *Clitandre* (1632), *Le Venue* (1633) y otras comedias vacías de contenido y de intriga que sólo consisten, como dice Petit de Juleville, en "galantes conversaciones de enamorados a quienes agrada el discreteo". Sólo cuando, habiendo estudiado el castellano, lleva al teatro *La Illusion Comique* —cuyo protagonista es español—, e imita medianamente y traduce a Guillén de Castro, puede decirse que empieza a verse teatro en Francia. La fórmula dio buen resultado y se explotó hasta el hastío. *El Palacio Congreso,* de Mira de Amescua, dio origen a *Don Sancho D'Aragón, Amar Sin Saber a Quién* a *La Suite Menteur, La verdad sospechosa* a *Le Menteur, En esta vida todo es verdad...* a *Heraclius,* etc.

Se ha calculado en 30.000 el número de comedias escritas en España en la época de Lope y Calderón. El gran Cornelio y sus compatriotas tenían donde surtirse. Decía en 1894 el historiador francés Cazanbon: "Nuestro gran trágico se aprovecha de tal manera de los dramas españoles, los pone tanto a contribución, que bien puede afirmarse que más que inspirarse en ellos, los traduce". Y afirma el también francés Linguet: "De los buenos autores castellanos es de los que han sacado los nuestros la primitiva idea de las bellezas que han prodigado en el teatro y en sus escritos. Dante, Ariosto, el mismo Tasso, no han formado discípulos en nuestra Patria: pero Lope de Vega, Guillén de Castro y Calderón sí: a ellos se debe sin disputa nuestra superioridad dramática". Lo de "nuestra superioridad dramática" es bastante gracioso. La verdad es que si hubiese habido en esa época leyes un poco rígidas sobre la propiedad intelectual el famoso Cornelio, y muchos como él, habrían acabado su vida en la cárcel.

Y lo mismo que Cornelio hicieron todos los comediógrafos franceses del Grand Siècle. No vamos a dar una lista porque sería interminable y con toda seguridad incompleta. Dice Voltaire: "Ningún escritor español ha traducido ni imitado a ningún autor francés hasta el reinado de Felipe V: nosotros por el contrario desde el tiempo de Luis XIII y Luis XIV hemos tomado de los españoles más de 400 composiciones dramáticas". Seguramente Voltaire no las contó todas, pero tampoco nosotros vamos a esforzarnos por hacerlo, en parte porque lo que menos le apetece a uno es leerse las copias francesas, tan horrendas, tan aburridas, tan relamidas. Y lo mismo que hicieron con nuestro teatro lo hicieron con el inglés. Y no sólo lo hicieron con el teatro.

Triste y vergonzantemente significativo de la función que los franceses han desempeñado en la cultura europea es el caso de Lesage. Escribió este autor, con los mismos títulos incluso que en castellano, un *Guzmán d'Alfarache* y un *Estebanille Gonzalés*: no hace falta decir de qué obras plagió. La obra maestra de este Lesage es su *Gil Blas de Santillana,* que, según la *Enci-*

clopedia Británica, es "una de las novelas de mayor éxito de la Literatura francesa": sin duda muchísimo más conocida en todo el mundo que ninguna de las novelas picarescas españolas creadoras del género y que copió a la letra. Para escribir el *Gil Blas* hizo tal saqueo de las novelas picarescas españolas que muchos autores (Voltaire, Isla, Llorente) creyeron que era simplemente la copia de un original perdido de Solís. En el *Gil Blas* metió Lesage: quince episodios de Guzmán de Alfarache y de Marcos de Obregón, la comedia de Rojas Zorrilla *Casarse por vengarse* completa y puesta en prosa, los *Empeños del mentir* de Hurtado de Mendoza, el ejemplo 21 de los *Exiemplos* del Conde Lucanor, *La niña de los Embustes* y *Aventuras del Bachiller Trapaza,* de Castillo Solórzano. Es evidente que ni Solís ni ningún otro escritor que no fuera francés podría ser autor de semejante engendro, gloria por otro lado de las letras galas.

Todo atropello es justificable cuando se demuestra tal falta de escrúpulos. Aprovecharse de la doctrina y del ingenio de nuestros autores parecía ardid y represalia de buena guerra, como decía el mismo Cornelio. Pero cuando se ha perdido, o nunca se ha tenido, el mínimo pudor, se puede llegar aún más lejos. A la ignominia se la puede añadir todavía el insulto. Voltaire, saqueador de todo y de todos, se atreve a decir: "Diamante y Guillén de Castro esparcieron en sus tragedias monstruosas del Cid algunas bellezas que fueron dignas de ser traducidas exactamente por Cornelio: Calderón en su *En Esta Vida...* mostró la más grosera ignorancia y un tejido de sandeces absurdísimas: sin embargo mereció que Cornelio se dignara aún a tomar de él un par de situaciones muy interesantes". Sólo le falta insultar al Cid, o explicar al mundo que tal personaje no existió, que era en realidad francés o que lo han inventado los franceses. Pero veamos quién era y qué inventó Voltaire.

LAS LUCES DE VOLTAIRE

Es François-Marie Arouet, que se firmó Voltaire, perfecta expresión y símbolo del clima intelectual de la Francia en el llamado siglo de las luces. Alcanzaron su obra y su persona una resonancia y una influencia que probablemente ningún otro escritor haya conseguido en vida. Todo el mundo civilizado estuvo al tanto de las peripecias intelectuales de este gran personaje. El calificativo de volteriano se sigue utilizando, a los dos siglos de su muerte, para aludir a ciertas ideas y actitudes. Pocos franceses encarnan mejor que Voltaire los síntomas y el carácter no ya de su siglo, sino de la raza. Es como el espejo cóncavo donde sus compatriotas siempre pueden reconocerse.

Ante todo aspiraba Voltaire a ser el Virgilio que no había ni ha tenido Francia. Y como ya se sabe que este mundo es de los atrevidos —y de los extraviados— se lanzó, a los 29 años, a emular a Virgilio escribiendo la *Enriada,* una *Eneida* a la francesa donde el héroe es Enrique IV. No había poeta ni héroe para tan alto intento y sigue Francia sin encontrar su Virgilio ni su Eneas.

Pasó entonces Voltaire a un nuevo intento, el de revivir la tragedia imitando a Shakespeare, autor que fue una de las obsesiones de su vida. Compuso primero *Brutus,* gran fracaso que quiso enmendar con una *Muerte de César* que sólo se estrenó en un colegio. No debió entender las razones de tan poco éxito y habiendo estudiado con mucha atención *Hamlet* creyó encontrar la clave del éxito del dramaturgo inglés: el fantasma. No es precisamente ortodoxo para un hombre refinado que cree en las unidades y reglas sacar en escena un fantasma, pero las ansias de triunfo justifican cualquier transgresión. En *Eriphyle* aparece, inevitable, el fantasma, pero resultó ser otro catastrófico desastre y Voltaire decide inspirarse más directamente aún en Shakespeare, imitando *Otelo* en su tragicomedia *Zaire,* con la que consigue, por fin, un gran éxito. La virtud de la perseverancia no le faltó nunca a Voltaire.

Pero el fracaso incomprensible del truco del fantasma se le debió quedar atragantado y volvió a probar suerte, años más tarde, sacando un nuevo fantasma en *Semiramis.* Tampoco esta vez le respondió el público y Voltaire decidió renunciar definitivamente a tan difícil personaje. Aún más, se empeñó en demostrar que las brujas y fantasmas de Shakespeare son inverosímiles recursos propios de un bárbaro que no entiende lo que debe ser el teatro en una sociedad educada en el buen gusto.

Fue en Inglaterra, país al que tuvo que huir para escapar de la justicia francesa, donde Voltaire aprendió casi todo lo que supo de filosofía y de muchas otras cosas. En la corte inglesa pasó varios años y aunque parece que no llegó a hablar nunca bien el inglés, "de allí se trajo no solamente la forma de escepticismo a que ha dado su nombre, no solo un arsenal de argumentos tomados de las armerías de Herbert, Toland, Cindal, Collins, Shaftesbury, Wollanston y Bolingbroke, los cuales le inspiraron tanto o más que el diccionario de Bayle, sino también el conocimiento de la física de Newton, de la filosofía sensualista de Locke, de la poesía fisiológica de Pope, del espíritu satírico de Swift, del dulce espíritu de observación moral de Addison. Y además había descubierto un tesoro que no supo explotar: el teatro de Shakespeare".

Sus famosas *Cartas Filosóficas* de 1734, que tuvieron enorme influencia, no son más que la vulgarización del pensamiento de Locke: el *Ensayo sobre el Hombre* de Pope le sirvió para su *Discours en vers sur L'home,* que tuvo 60 ediciones en 50 años. Popularizó a Newton en sus *Elements de la Philosophie de Newton,* a Spinoza en *La filosofía ignorante,* a Malebranche en *Tout en Dieu.* Estos fueron algunos de los "dignos modelos" que sirvieron para que Voltaire pudiera escribir sus libros, del mismo modo que los dramaturgos españoles servían a Cornelio. Gustave Lanson, editor de Voltaire, resume con estas palabras su aportación a la filosofía: "Fue el necesario filósofo en un mundo de burócratas, ingenieros, y productores". No sé de qué les habrá servido a los así aludidos la filosofía de Voltaire, ni alcanzo a averiguar por qué razón les podía ser "necesario" tan pintoresco

filósofo, a no ser para entretenerles y divertirles en los ratos de ocio. Tal vez esos profesionales supieron aprovechar el lado bufonesco de Voltaire, al que hoy nos resulta difícil ver la gracia. Intuimos también en esa frase cierto desprecio no sólo por Voltaire, los burócratas y los ingenieros, sino por su mundo, es decir, la Francia de esa época, a la que Voltaire tan plenamente representa.

Más que filósofo Voltaire era hombre de mundo y de negocios. Amasó inmensa fortuna con las manipulaciones de su amigo y asociado Joseph Paris-Duverney, el financiero que tenía a su cargo las provisiones del ejército. Pero de esta menos conocida faceta del filósofo financiero y empresario veremos luego un caso muy revelador.

Existía un bobo en Francia llamado Ducis que se había enamorado de Shakespeare con un furor estrambótico y paranoico. Le erigió en el jardín de su casa un monumento, rebosante de flores, que hacía admirar a todas las visitas. Le ofrecía paganas ceremonias aprovechando cualquier aniversario. Su pasión por Shakespeare sólo podía compararse con la desenfrenada ignorancia que al mismo tiempo tenía de sus obras, pues aunque fue su primer traductor y máximo divulgador a la lengua gala, no sabía una palabra de inglés. Imagínense las traducciones que haría, en horrorosos versos, mutilando además lo que le venía en gana y arreglando los desenlaces de las tragedias para que se adaptasen a las exigencias del gusto nacional francés. Los arreglos que tal gusto exigen son de diversos tipos, pero ante todo que no se muera al final mucha gente y que pueda extraerse una clara lección moral para mayor provecho del elegante y respetable público. El desprecio que Ducis provocaba en Voltaire no tenía límites. Le llamaba "poeta ostrogodo". En realidad al Voltaire dramaturgo le convenía por varias razones, todas ellas vergonzantes, la grotesca visión de Shakespeare que a través de Ducis llegaba al espectador francés.

Lo que no pudo soportar Voltaire fue que a Shakespeare le saliese en Francia un digno traductor, Letourneur, traducciones que cucamente iban dedicadas al Rey de Francia, evitando así la

fulminante prohibición. Lo que no pudo evitar Letourneur fue que Voltaire, iracundo y tocado en lo más hondo, arremetiese contra él y sobre todo contra Shakespeare. El apóstol de la tolerancia —incluso había escrito un libro con precisamente ese título, *Sobre la tolerancia*—, el infatigable luchador contra las Inquisiciones, inició una campaña violentísima de anatemas y de insultos para conseguir que se prohibiese a Shakespeare en Francia. "Si se representa a ese salvaje ebrio en nuestra Corte, tan famosa por su buen gusto, la convertiremos en una taberna o una cervecería. Un saltimbanqui en un feria se expresa con más decencia y nobleza que el príncipe Hamlet".

La campaña contra Shakespeare tomó forma de doctrina en una carta a la Academia, de la que Voltaire era ilustre miembro, y que leyó en su nombre D'Alambert en sesión pública el 25 de Julio de 1776. Esta carta es una pieza magnífica de crítica literaria que debería, por lo significativa del talento y carácter de quien la escribe y de la institución que la recibe y aplaude, ser mucho más conocida de lo que es. Nosotros vamos a copiar y comentar brevemente uno de sus párrafos.

"La verdad, que delante de Vds. no puede disfrazarse, me ordena confesaros que este Shakespeare, tan salvaje, tan bajo, tan desenfrenado y tan absurdo, tenía chispas de genio. Sí señores, en ese caos oscuro, compuesto de crímenes y bufonerías, de heroismo y de torpeza, de charlatanería de mercado y de grandes intereses, se encuentran rasgos naturales y chocantes. Era así más o menos, como la tragedia era tratada en España en la España de Felipe II, en vida de Shakespeare. Vds. saben que en aquel entonces el espíritu de España dominaba en Europa, y hasta en Italia. Lope de Vega era el gran ejemplo. Fue precisamente lo mismo que Shakespeare en Inglaterra: una combinación de grandeza y extravagancia, algunas veces digno modelo de Cornelio, algunas trabajando para las pequeñas empresas teatrales y abandonándose a la locura más brutal, sabiéndolo muy bien y confesándolo públicamente en los versos que nos ha dejado y tal vez hayan llegado hasta Vds. Sus contemporáneos y aún más sus predecesores hicieron de la escena española un monstruo que

gustase al populacho. Este monstruo fue paseado por los teatros de Milán y Nápoles y era imposible que este contagio no infectase a Inglaterra: corrompió el genio de todos aquellos que trabajaron para el teatro incluso mucho tiempo antes que Sakespeare".

Nos imaginamos el estupor y el asombro de los señores académicos al escuchar que el mismísimo Voltaire, que conocía muy bien las cosas de Inglaterra, reconoce que ese bárbaro tan salvaje, tan bajo, tan desenfrenado y tan absurdo llamado Shakespeare, tenía ¡rasgos de genio!

El desgraciado hecho de que "el espíritu de España" dominase en Europa y hasta en Italia lo estaban remediando los franceses, convirtiendo a Cornelio y Versalles en ejemplos a imitar por los ilustres ilustrados del mundo. Los académicos se quedarían tranquilos después de degustar la perorata de Voltaire, viendo confirmada, una vez más y con tan brillantes argumentos, la seguridad que ya tenían sobre la "superioridad dramática" de Francia.

Pero si los insultos a Shakespeare son reveladores del gusto y del carácter de Voltaire, no deja de ser lo mejor la conclusión a que llega: el teatro español de la época de Felipe II, incluso el anterior, es el que ha corrompido la escena inglesa. Qué mal ejemplo hemos dado siempre los españoles, con nuestro teatro, con nuestro imperio, con nuestras guerras civiles. Y qué buen ejemplo el de Francia con sus Cornelios, sus Bokassas, sus seudorrevoluciones carnavalescas que muchos se niegan a imitar.

Lo que le pasa al maligno Voltaire, aparte otras bajas pasiones que para encubrir convierte en teoría dramática, es que no sabe lo que es el teatro, no sólo el inglés o el español en particular, sino el teatro en general. Y tampoco sabe historia. Él creyó que el sorprendente paralelismo entre el teatro isabelino y el de Lope debían su relación al plagio por parte de los autores ingleses, cosa completamente falsa. Voltaire estaba convencido de que los ingleses habían saqueado el teatro español como lo saquearon los franceses. Y es que los franceses creen que todos son de su condición.

Crear un teatro nacional, como Inglaterra y España supieron hacer, es algo que está reservado a las naciones que han desempeñado un papel grandioso en la historia universal. No es precisamente ese el caso de Francia. Y el hecho del sorprendente y maravilloso paralelismo de Lope y Shakespeare es algo que no va a poder explicar nadie, menos usando la razón, y menos aún Voltaire movido por rastreras pasiones.

Lope nació sólo dos años antes que Shakespeare, y empezó a escribir comedias al final de la década de 1580, igual que Shakespeare. Ambos escribían para un público escogido, la nobleza, pero también para lo que Voltaire llama el populacho. Dice el erudito Loftis que ambos son iguales "en su prolifidad, su eclecticismo en el uso de fuentes, su inventiva para las situaciones y las metáforas, su maestría para manejar los recursos de la escena, su desprecio por las limitaciones académicas, y su fácil triunfo sobre ellas, su alegría y su lirismo". Ambas fueron patriotas, en el sentido de que captaron los temas y preocupaciones de sus naciones respectivas, contribuyendo a formar una mitología y casi un carácter nacional, a definir esa comunidad de creencias y sentimientos que forman una identidad nacional, creando al mismo tiempo, mucho más en el caso de Shakespeare, tipos intemporales y universales. Ambos participaron en el deleite renacentista por el juego de palabras, en el placer de llevar una metáfora hasta sus límites.

A ese milagro de dos teatros, el inglés y el español, naciendo en los mismos años en torno a esas figuras cimeras, independientes uno del otro, no hay que buscarle explicación razonable, porque no la tiene. Existía entre Inglaterra y España cierta similitud en cuanto que sus respectivos teatros provenían de una dramática religiosa medieval, menos rota quizás que en otros países en que también había existido, como Francia.

Sin duda algunos dramaturgos ingleses (Fletcher, Kyd, etc.) buscaron inspiración en la comedia española, como también la buscaron más tarde los franceses. Pero hay una fundamental diferencia: la adaptación inglesa no es de forma sino de espíritu, mientras que la francesa es material y servil y copia no solo

personajes y situaciones, sino incluso los diálogos enteros. Y con este intolerable machaconeo del pareado alejandrino, que como una pareja de bueyes se arrastra por toda la "comedie française".

Y hay otra diferencia, mucho más importante, que tampoco supo ver el agudo Voltaire: el drama inglés es un drama de carácter y de pasiones, mientras que en el español lo fundamental es la acción, el elemento narrativo, el argumento. Aunque se crearon en el teatro español personajes como Celestina, Don Juan, Segismundo, el elemento fundamental de la comedia española nunca suelen ser los caracteres. Aparte de la enorme importancia de elemento religioso, no sólo en Calderón, sino en todo el drama español.

Más que de teatro entendía Voltaire de negocios que es a lo que acabó dedicándose. En ningún otro campo podía sacar mejor provecho a su indudable talento y a sus excelentes relaciones. Ya dijimos más arriba que hablaríamos de un caso muy significativo para acabar de, si no entender, al menos describir a este peculiar personaje. Voltaire nunca había hecho en su vida la menor alusión a la política española en sus escritos y cartas, cosa que de ninguna manera sería nuestro deseo reprocharle. Ni siquiera figura en su Diccionario la voz España. Hasta que de pronto, instalado al final de su vida en Ferney, cerca de la frontera suiza por si tenía como otras veces que salir huyendo de la justicia —los españoles cuando huyen suele ser de la injusticia—, en fin, en esa época empieza a mostrar un sorprendente y aparente interés por las cosas de España. Al conde de Aranda se le ha creado leyenda de volteriano y se ha escrito mucho sobre su pretendida amistad con Voltaire. Supongo que tal leyenda procede de jesuitas o jesuíticos, por haber expulsado Aranda a los primeros.

Es el caso que Voltaire se dedicó en su retiro de Ferney, entre otras industrias y negocios, a la fabricación de relojes de lujo que llevaban retratos en esmalte de sus propietarios. Los dos primeros que fabricó fueron para el Rey de Francia y su Delfín. El tercero, asómbrense ustedes, fue un regalo para el conde de Aranda, por encargo del embajador francés en Madrid, que

ejercía como agente comercial de Voltaire. El reloj fabricado para Aranda tenía como fin servir de lanzamiento de la industria del filósofo-relojero en España. Dice el propio Voltaire que "contaba hacer en España un gran comercio". Con el fin de ganarse a Aranda, y no precisamente para las altas causas que dice defender, Voltaire dedica tremendos elogios al Conde, presentándole ante el mundo, falsamente, pero eso poco importaba, como "el genial y valiente político que ha cortado las uñas y limado los dientes al monstruo de la Inquisición". Incluso le dedica halagadores versos alabando los vinos que Aranda, por pura cortesía, le regaló para corresponder al reloj:

> Et je bois des bon vins,
> dont monsieur L'Aranda vient de garnir ma table.

No sé si los vinos eran mejores que estos enternecedores versos, pero Aranda no picó el anzuelo que el astuto filósofo le había tendido y sencillamente no contestó a las propuestas comerciales tan torpemente envueltas con tópicos y falsedades propias del ilustre enciclopedista. Su inmenso interés en la abolición de la Inquisición desaparece súbidamente cuando se dio cuenta de que no iba a vender un solo reloj en España.

UN SIGLO MUY FRANCÉS

Lo que en el último tercio del seiscientos es un tufo alcanza en el setecientos las proporciones de una peste. Como siempre dondequiera las modas francesas dominaran, el aturdimiento y la esterilidad fueron la norma, y ello incluso en las naciones de cuyo esplendor nunca en ningún campo llegó Francia a ser pálido reflejo. El poder creador del siglo se refugia en la música, la filosofía, las ciencias, en cualquier disciplina donde no llegara la gálica pestilencia.

Para España no pudo empezar peor el siglo. Lo que Francia, nuestro histórico y legítimo enemigo en las artes y las armas no

había conseguido durante siglos, lo consigue arteramente con una astucia dinástica que partió a España en dos, para uniéndose a una de las dos mitades triunfar sobre España entera. Aquella guerra de Sucesión tuvo catastróficas, interminables consecuencias. En lugar de entrar en nuestra patria la fructífera y rejuvenecedora sangre imperial alemana que tal vez nos hubiese hecho remontar la decadencia nebulosa del siglo precedente con un nuevo Carlos, en lugar de eso nos vino de Francia una intrigante y mediocre dinastía que, salvo dos honrosas excepciones, poca gloria ha traído a nuestro suelo: una dinastía que, aliada con quien no debía, convirtió en crónicas enfermedades lo que eran síntomas y achaques, indefinidamente prolongando el nefasto papel desempeñado por los últimos reyes de la dinastía que vino a sustituir.

Catorce años de guerra, perdida con enormes daños materiales y espirituales —que suelen ir juntas ambas cosas—, nos costó que instalasen los franceses como Rey de España a uno de sus paisanos. Y esa fue sin duda la mayor pérdida, el agente fatal que propagó el germen del afrancesamiento. Ya sabemos que en toda Europa dominó en ese siglo la moda francesa. Pero no hubiese sido en España tan artificiosa y descaradamente impuesta esa influencia si no hubiesen contado los franceses para imponerla con un rey francés —desgracia que sólo nos tocó a nosotros—, y que resultó impagable agente de los intereses galos. "No os olvidéis que sois un príncipe francés", le decía Luis XIV a su nieto Felipe cuando le despedía en los coquetos jardines de Versalles. Nieto con mejor memoria, ni más obediente y agradecido, jamás lo hubo. Tenía que hacer un esfuerzo para recordar que era rey de España, se lo tenían que recordar los mismos necios que le habían aupado al trono. Y él se permitía aquella bufonada, casi cierta aquellos días, de decir que "Ya no hay pirineos", mientras hacía grandes de España a todos los pares de Francia y permitía que gobernasen a su antojo en nuestro país los embajadores del suyo.

Fue aquella la gran oportunidad histórica de los franceses para refinar a la barbarie ibérica. Decía Maeztu que la humanidad se divide en franceses y bárbaros, con una subespecie: los afrancesados. Franceses no podía hacernos Felipe, que es lo que más le hubiera gustado; le quedaba el consuelo de afrancesarnos. Como primera medida política suprimió los fueros de Cataluña y Valencia, cosa que todavía celebran todos los años en Barcelona. Pero fue en la cosa cultural, que es donde más se lucen los franceses, como ya hemos visto y seguiremos viendo, donde con más entusiasmo se aplicaron a la tarea de refinarnos y enseñarnos ese buen gusto que les ha dado tanta fama.

No se ha descubierto mejor manera para dar apariencia y lustre a los artistas mediocres que dictar y obligarles a seguir unas reglas con las que ocultar su falta de talento: legislar, en arte, mata al creador y produce artesanos. Y nada mejor, por la misma razón, para acabar con la creatividad de un artista que obligarle a aceptar normas, criterios y gustos emanados de esas venerables instituciones llamadas Academias, reflejo y refugio de ilustres necios incapaces o de doctos sabios eruditos, aunque a estos últimos ningún provecho les reporte la Academia. Nada existe más afín al espíritu galo que el espíritu académico. Por eso los franceses, después de instaurar en su país Academias que patrocinasen y enmendasen todos los campos del hacer, del saber y del pensar, difundieron por el mundo la conveniencia y utilidad de tales instituciones, que a ellos les parecía el colmo de la sabiduría, la ciencia y la elegancia.

Fundó la Academia Española de la Lengua el Marqués de Villena en 1713. Se pensó en un principio para ella la misión de "proponer reglas de buen gusto, así en el pensar como en el escribir". Tal pedantería resultaba demasiado francesa por sus pretensiones. Villena era un hombre sensato que acababa de volver de Italia con "una admiración fervorosa por la cultura de aquellas tierras". En Florencia existía la Academia llamada de La Crusca, que había publicado en 1612 el primer diccionario toscano. Siguiendo el ejemplo italiano limitóse el objeto de la Academia al "estudio y conservación de la pureza del idioma castellano", renunciando desde el principio a sentar doctrina artística o literaria como hacían en Francia. Así pudo decir Menéndez Pelayo que pocas instituciones ha habido menos francesas que la Academia

Española. Con el propósito fervoroso de introducir en España la cultura francesa fundó la Condesa de Lemos la Academia del Buen Gusto, que como puede de su propio nombre colegirse dedicó sus sesiones a ensalzar las teorías de Boileau y a demostrar la bajeza intelectual, moral y artística de nuestro Drama del Siglo de Oro. "Canijos copleros" llegaron a llamar los afrancesados a poetas como Quevedo, Góngora y Lope.

Lo que la subespecie afrancesada pretendía no era otra cosa que inculcar a los españoles el ruin y chato espíritu académico que en los franceses es cosa natural pero que es del todo contrario al carácter de los pueblos ibéricos. "Pretendían reemplazar el realismo que constituye el fondo característico del alma nacional por el ingenio francés, por la mentira del s. XVIII —falsos lunares y mentidas canas—, por aquel arte de paisaje de abanico —el vizconde cursi de los desafíos y el abate necio de los madrigales— ceremonioso, medido, de pavana".

La tarea a la que dedicó la Academia Española sus mejores esfuerzos fue la redacción del más tarde llamado *Diccionario de Autoridades*. No hicieron las excelentísimas nulidades académicas sino seguir el vocabulario de Sebastián de Covarrubias, como bien apunta Mayans. "Veinticuatro hombres tardaron diez y siete años en empezar a publicar una obra que en seis meses pudiera haber compuesto un hombre solo". Les quedaba a los académicos españoles el consuelo de que cuarenta especialistas franceses tardaron sesenta y cinco años en hacer tarea parecida, convirtiendo a la lengua francesa en la más codificada y agarrotada del mundo.

Lo que sí consiguió la Academia de la Lengua fue destrozar el lenguaje. Se editaron en España, a partir de 1770, compendios cada vez más reducidos del Diccionario, llenos además de galicismos. "El lenguaje popular, la savia del habla castellana, ha sufrido la "autoridad" del diccionario, como si una lengua viva y poderosa en continua creación pudiera caber en uno ni en muchos tomos de un diccionario. Hizo además la reforma de la ortografía con tan mala mano que, por seguir la etimología, contrasta por lo desastrosa con la ortografía fonética, maravillosamente canonizada por Nebrija. Hasta eso debemos al espíritu académico, reglamentado, centralizador, absolutista y pedante del afrancesamiento".

Desgraciadamente, los aires del galicismo no sólo mancillaron el lenguaje de los galicistas: también lo hicieron con el de los escritores que se oponían a ellos y que intentaban seguir la tradición castiza. Periódicos como el *Memorial Literario* y *El Mercurio* anunciaron la muerte del habla castellana. Curiosamente fueron escritores catalanes (Esnarcega, Escuder, Boix, Cerdá, Fuster, Armengol, Bessa, Amador) los que con más ardor defendieron la lengua castellana contra las influencias francesas. De esa contienda con los escritores castellanos salieron perdedores los catalanes, pues como literatos no podían competir con los Cadalso, Meléndez, Moratín, Jovellanos, Cienfuegos, etc.

Conocidos su carácter y su afán, puede uno figurarse, poniéndose en lo más malo con muy poco error, las ideas que sobre cualquier país vecino y su cultura difundían los franceses por el resto del continente y por el universo. Nadie ignora que una buena manera para mantener la mejor opinión de las obras propias consiste en tener en muy poca estima a las de los demás. Tal método los franceses del s. XVIII lo solían reforzar con una estupenda dosis de osadía, a la que se solía sumar otra grande dosis de insolencia y de ignorancia. Es el caso de Voltaire cuando dice, para denostar al Dante, que "hay en la *Divina Comedia* unos 30 versos que no deshonrarían al Ariosto". O cuando le escribe a Walpole: "Todas las tragedias griegas me parecen obra de estudiante en comparación con las sublimes escenas de Cornelio y las perfectas tragedias de Racine". Si de esa forma se atreven a insultar a Sófocles y a Dante, imagínense ustedes, si ya no lo saben, lo que querían hacer creer al mundo que eran las literaturas y el arte de Inglaterra o España.

Ya el celebrado Montesquieu había dicho que el único libro de algún mérito en la literatura española, Don Quijote, hacía severa crítica de todos los demás. Para buscar causas a tal indigencia Saint-Evremond atribuía "la irregularidad y la falta de naturalidad" del estilo castellano a la dominación árabe.

El gran teórico-retórico francés del siglo, Boileau, nos explica en deliciosos pareados las razones de la superioridad dramática de la comedia francesa sobre el drama griego, inglés y español. Los hermosos versos que siguen están dedicados expresamente a Lope.

"Un rimador sin mérito del otro lado de los pirineos
sobre la escena en un día encierra años.
Aquí, a menudo, el héroe de un espectáculo grosero
niño en el primer acto es un barbudo en el último.
Pero nosotros, a quienes la razón a sus reglas compromete,
queremos que la acción se dirija con arte.
Que en un lugar, que en un día, un solo hecho acontecido
tenga hasta el final el teatro repleto."

Decir que Lope es "un rimador sin mérito" y sus comedias un "espectáculo grosero", no es error crítico que responda a determinada concepción estética o a una diferencia de gustos: tales palabras, en quien las escribe, son simplemente un sincero acto de afirmación y apreciación patriótica.

En una recensión a la *Poética* de Luzan aparecida en las *Memoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts* se afirma con solemne naturalidad que apenas había aparecido en España una sola obra "escrita en un estilo razonable". En el mismo año de 1748 se publicó en Avignon un mapa con cuatro rótulos, en uno de los cuales se explicaba que España estaba deshabitada en su mayor parte, que era una nación inútil, un criadero de monstruos, la "ruina de toda amena literatura".

Estas eran las ingeniosidades, disfrazadas de ideas y noticias, que sobre España hicieron correr los franceses por la Europa del s. XVIII. No sólo se las creyeron algunos europeos: muchos españoles las tuvieron también por ciertas. Y para sacudirse el tremendo complejo de inferioridad que carcomía a estos elegantes españoles, intentaron en vano escribir al gusto francés, como para demostrar que los nativos de la tierra también eran capaces de ascender a las sublimes cimas de las reglas seudoclásicas. A Torres

Villarroel, probablemente el mejor escritor de la época, lo despreciaban por bárbaro, porque intentaba seguir la tradición castiza. Sólo los jesuitas expulsados que se refugiaron en Italia pudieron conocer y expresar teorías estéticas que no fueran francesas. Y al margen de esas lúcidas teorías, en esos mismos años, se escribía en Inglaterra la gran novela del siglo. El teatro estaba asfixiado por la moda francesa. Los novelistas ingleses, como ya lo habían hecho algunos dramaturgos en el siglo anterior, volvieron sus ojos a España y encontraron en Cervantes el modelo que a su gran talento les señaló el camino de la novela moderna. Fielding subtitula su *Joseph Andrews* "Historia escrita a imitación de la manera de Cervantes, autor de Don Quijote". Y como él Sterne, Defoe, innumerables escritores hasta Walter Scot —que invoca al comenzar el Waverley al "inimitable autor de el Quijote"—, siguen la luminosa estela de Cervantes. Nadie en España intentó nada parecido. ¿Cómo iban a hacerlo si los afrancesados despreciaban a Cervantes y se empeñaban en demostrar que era su Quijote infinitamente inferior al de Avellaneda?

Una de las mejores ocurrencias de los afrancesados, seguramente la que mayor satisfacción les produjo, fue la prohibición de los Autos Sacramentales. La campaña la comenzó Clavijo desde las páginas de *El Pensador*. Clavijo había vivido en Francia, era protegido de Aranda y escribía sus artículos en la propia Secretaría de Estado. En 1762, desde las páginas de su periódico pide al Rey que se prohíba la representación de los Autos "por ofensivas y perniciosas al catolicismo y a la razón". Como si fuesen compatibles catolicismo y razón. A la "razón", y más como la entendía este enciclopedista, son sin duda ofensivos los Autos, como lo es Shakespeare y todo el teatro barroco.

Había también otros argumentos más "literarios", basados sobre todo en la lucha neoclásica contra la alegoría. "¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído Vd. en su vida una palabra al Apetito?" se pregunta irritado e ingenioso Nicolás Moratín. Su hijo Leandro alardearía más tarde de la contribución que su padre había aportado, con argumentos en los que como en el que acabamos de ver "confunde miserablemente la verdad con la verosimi-

litud poética", en la prohibición de los Autos. El título de los folletos en los que Moratín arremete contra el teatro barroco es de por sí revelador: *Desengaño del Teatro Español.* Desengañados estarían los neoclásicos del Teatro de Lope y Calderón, pero no consiguieron engañar al público con sus propias obras, que fueron siempre un fracaso. No consiguieron llenar los teatros para "enseñar deleitando" con sus lecciones morales dialogadas en buen tono.

Y como de moral se trataba, morales eran los argumentos de más peso para la prohibición de los Autos. Para los franceses tiene un drama teatral que responder, como finalidad y razón de existencia, a una lección moral, que suele darse al final. Es lo que llaman los chistosos la moraleja. Y esta misma moraleja, para cuya ilustración escriben la historia que la suele preceder, la encuentran en las obras de todos los autores. Bataillon por ejemplo cree que lo fundamental en la Celestina es su "intención moral", dejando en segundo o tercer plano de interés su "originalidad artística". Para este ilustre erudito galo Rojas ha escrito un diálogo que responde al tipo de moralité —moralidad— medieval. Y lo mismo le parece a su paisano Andioc: "es imposible, nos dice, compartir el parecer de un escritor contemporáneo que llega a afirmar que lo que estorba a las comedias de Moratín y les quita vuelo es la preocupación moralista infiltrada en el arte: fácil resultaría contestar —ya lo está haciendo— que sin tal preocupación quizá no se escribiera *La Celestina* o el *Guzmán de Alfarache*". Bajo esta óptica está claro que el objetivo de Shakespeare al escribir *El Rey Lear* era advertir contra los peligros que tiene repartir la herencia antes de tiempo. Y *Don Quijote* es un largo alegato contra las lecturas que no respetan las reglas de la "raison". *La Celestina* nos ilustra los disparates que pueden sobrevenir a los jóvenes que pierden el seso.

No veían los afrancesados la utilidad moral de las representaciones del Corpus: se habían convertido en una fiesta popular. Nos dice un pudoroso historiador moderno que "la relajación de las costumbres, el entibiamiento de la religiosidad popular, el creciente y peligroso apetito de goces y diversiones, convertían

los Autos en una mascarada callejera, ruidosa y carnavalesca". Los afrancesados, cultos y refinados casi como si fueran franceses, quisieron remediar ese horrible estado de las cosas. No podían soportar que la gente reconociese a una célebre actriz un poco puta haciendo, para el deleite del populacho, el papel de Virgen en un Auto, en plena plaza pública.

Pero el argumento más pintoresco es el de un sesudo profesor que ha contribuido a la argumentación contra los Autos con una idea bastante original. Después de defender otros argumentos dice: "Existe además una realidad física con la que no suelen contar los diligentes estilistas: aparte el inevitable rumor de la multitud, la distancia impedía a la mayoría del público oír las palabras de los actores, y ni el más ingenuo optimismo permite suponer que pudiera comprenderse medianamente un texto que requiere el atento estudio de los especialistas". Con este mismo argumento se podía haber prohibido la misa; por lo menos hasta que se inventó la megafonía y dejó de decirse en latín. Si la gente iba a ver los autos, cosa que no era obligatoria, sería supongo que porque les gustaba. Ignoran estos profesores que "España era un pueblo no ya de católicos, sino de teólogos", como bien dice Menéndez Pelayo. Y dice aún mejor Bergamín. "La Teología de Calderón no va a su pueblo. Viene de él".

El verdadero y solo motivo en la campaña contra los Autos era el odio a Calderón y a todo el teatro clásico y barroco español. Pocos años después, bajo los augurios de Godoy, ya Príncipe de la Paz, y notorio, por extremo, afrancesado, se formó una Junta Censoria de Teatros, presidida por un general y que como primera medida prohibió la representación de más de seiscientas obras, entre ellas *La vida es Sueño, El Príncipe Constante, El Tejedor de Segovia,* etc., etc.

Con la Revolución de 1787 tuvieron los franceses por primera vez en su historia la oportunidad de ver y hacer teatro vivo, verdadero. Descubrieron con gozo y asombro los revolucionarios que no había mejor moraleja que la guillotina; se olvidaron incluso de las tres unidades por una temporada. Continuaron con la sagrada regla de "enseñar deleitando" y solían hacer las ejecuciones,

con procesión y todo, en público. Para dar mayor resonancia a los actos y las fechas se inventó un calendario de inspiración clásica, que contribuía sensiblemente a la teatralidad del espectáculo. Los franceses tardan en coger una idea, pero cuando la cogen son muy exagerados. Es probablemente la revolución donde con mayor aparato escénico se han llevado a cabo las inevitables ejecuciones.

Fin de la primera parte

© EDICIONES TURNER

Génova, 3 - Madrid (4)

I.S.B.N.: 84-7506-005-6

DEPÓSITO LEGAL: V. 121 - 1980

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. - OLIVERETA, 28 - VALENCIA (18)